

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

65 | 2011

Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945

Pour une histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945

Laurent Le Forestier et Priska Morrissey



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4452>

DOI : 10.4000/1895.4452

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2011

Pagination : 8-27

ISBN : 978-2-2913758-67-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Laurent Le Forestier et Priska Morrissey, « Pour une histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 65 | 2011, mis en ligne le , consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4452> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4452>



Visite médicale aux usines Pathé-Cinéma, s.d.

Pour une histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945

par Laurent Le Forestier et Priska Morrissey

Le titre de ce numéro en surprendra sans doute plus d'un. Le choix de l'objet, aussi bien que la vaste période traitée, n'ont en effet rien d'habituel pour une histoire du cinéma trop souvent conjugée au singulier, qui peine à prendre en charge l'histoire des groupes sociaux composant le « monde du cinéma ». Un récent colloque, à Montréal¹, a prouvé, si nécessaire, combien, au sein d'une histoire technologique du cinéma elle-même assez peu développée, l'approche socio-technique, s'ouvrant notamment à l'histoire des métiers du cinéma, demeure très largement sous-exploitée. Pour autant, ce numéro n'est pas une conséquence de ce colloque, puisque son origine remonte déjà à plusieurs mois, voire plusieurs années : pour tout dire, le constat du caractère globalement inexploré de ce champ fut effectué par l'un d'entre nous lors de ses recherches doctorales².

De l'historicité des « métiers du cinéma »

Le relatif désintérêt des études historiques pour ces questions devrait nous étonner, si l'on considère la dimension collective de l'œuvre d'art cinématographique, celle-là même dont témoignent le développement (certes progressif) des génériques à partir des années 1910, la jurisprudence, puis, plus tard, la législation sur le droit d'auteur. Au-delà de l'auteurisme cinéphile, le cinéma est même devenu l'exemple type de la création artistique collective, au point qu'Howard Becker s'appuie sur l'exemple du long générique d'un film hollywoodien afin de démontrer en 1988 à ses lecteurs l'existence des « mondes de l'art »³ : l'œuvre cinématographique semble en effet prouver, avec plus d'évidence que d'autres, que sa création implique un grand nombre de collaborateurs artistiques et techniques, de partenaires économiques, industriels et politiques.

Le cas d'Howard Becker (qui n'appartient évidemment pas au champ de la recherche *en cinéma*) suggère une autre explication à ce relatif désintérêt. Étudier ces professions exige en effet une capacité, ou du moins la volonté, d'excéder la discipline « cinéma », soit dans l'approche (la sociologie, pour Becker), soit dans la façon d'interroger les objets. Car c'est l'inscription dans des pratiques antérieures, diverses et déjà pensées, qui explique la constitution, l'organisation, les luttes de pouvoir et de reconnaissance des métiers du cinéma. Comment comprendre, par exemple, l'émergence du métier de scénariste sans l'ouvrir à la question du statut et de la rétribution des auteurs de théâtres et des écrivains ?

1. « L'Impact des innovations technologiques sur la théorie et l'historiographie du cinéma », deuxième colloque international du Séminaire permanent sur l'histoire des théories du cinéma, Montréal, du 1^{er} au 6 novembre 2011.

2. Priska Morrissey, « Naissance d'une profession, invention d'un art : l'opérateur de prise de vues dans le cinéma français (1896-1926) », thèse de doctorat en études cinématographiques, sous la direction de Jean A. Gili, Université Paris 1, 2008.

3. Howard S. Becker, *les Mondes de l'art*, (traduit de l'américain par Jeanne Bouniort) Paris, Flammarion, 1988, p. 33.

Alain Carou, dans son article, comme dans sa thèse consacrée au *Cinéma français et les écrivains, histoire d'une rencontre* (AFRHC / École des Chartes, 2003), l'illustre parfaitement. Il en est de même pour les autres métiers dont les racines s'allongent jusqu'aux champs voisins, et qui ne peuvent donc être étudiés avec une visée strictement « cinéma ». C'est le cas évidemment du décorateur, venu du théâtre, et analysé dans ce numéro par Jean-Pierre Berthomé. Tout l'enjeu, dans ce cas, est de comprendre comment, à quel moment, à quel rythme et dans quelle mesure le décorateur de théâtre devient décorateur *de cinéma*. Il en va de même pour le « compositeur de musique pour films », étudié par Séverine Abhervé et qui peine à devenir « compositeur *de cinéma* », sans doute à cause de l'absence de toute normalisation dans les tâches qui lui incombent ou des difficultés à vivre de cette seule pratique. C'est donc bien dans ce « *du cinéma* » que se joue, selon nous, l'un des enjeux principaux d'une réflexion historienne sur les professions, surtout lorsqu'on étudie ces premières décennies où s'inventent les figures principales qui composent encore aujourd'hui l'équipe technique. Ainsi, le paradoxe (peut-être) et la difficulté (surtout) tiennent à ce que ce mouvement de professions déjà instituées vers le cinéma, pour devenir des professions *de cinéma*, ne peut être compris, à l'intérieur du cinéma (notre discipline), qu'en décentrant un peu notre point de vue, du côté d'autres pratiques que la nôtre (donc la musique, la littérature, le théâtre, etc.). Ce qui signifie aussi qu'il convient de considérer cette catégorisation « métiers *du cinéma* » comme un outil artificiellement construit et dont il faut, chaque fois, réinterroger la pertinence des termes, voire l'existence. Bref, envisager ce cadre pour ce qu'il est : la circonscription d'un objet mais surtout un regard, une méthode.

Précisons d'emblée que notre conception des « métiers *du cinéma* » ne s'arrête aucunement à la seule équipe de tournage. Bien au contraire – et nous suivons en cela Howard Becker dont l'entreprise fut justement de décroquer la vision habituelle des « mondes de l'art » –, nous englobons volontairement l'ensemble des partenaires qui interviennent, de près ou de loin dans la construction de l'œuvre cinématographique, du fabricant de caméra jusqu'au critique. Notre sommaire présente certes des études consacrées prioritairement aux métiers du tournage, aux acteurs, aux employés et ouvriers des studios, mais on aurait pu y trouver une étude socio-historique des critiques, comme nous aurions aimé pouvoir proposer de semblables analyses consacrées aux costumiers, metteurs en scène ou maquilleurs.

Et puisque nous évoquons les « manques » de ce volume, pensé avant tout comme les prémices d'une réflexion à développer, il nous faut reconnaître que la question de la division des tâches entre les collaborateurs, les assistants, etc., sera ici assez peu présente, sinon de manière ponctuelle. Pourtant, comme d'autres secteurs professionnels, le monde du cinéma se caractérise par un mouvement perpétuel de division (jusqu'à l'émiettement) ou de concentration (parfois pour des raisons budgétaires, d'autres fois pour suivre une idée de la pratique cinématographique) des activités et par leur redistribution incessante (qui peut d'ailleurs résister à l'analyse, surtout lorsque celle-ci se fixe une vaste période d'exploration). En vertu de l'interdépendance des segments professionnels, l'apparition d'une nouvelle profession, d'un nouveau collaborateur, se réalise au détriment d'un autre poste. Ce volume aborde cette question, notamment à partir de l'exemple des ingénieurs du son traité par Martin Barnier : une innovation technique engendre l'apparition de nouvelles charges qu'il convient de répartir et qui peuvent empiéter sur d'autres (l'enregistrement du son devenant, pendant quelques temps, prééminent par rapport à celui de l'image). Dans la lignée des travaux d'Andrew Abbott, convaincu de l'interdépendance entre l'histoire

des professions et la conquête de nouvelles aires de compétences, il nous semble que la description très concrète des travaux accomplis et l'organisation matérielle du travail à telle date, dans tel contexte – ainsi que le proposent d'ailleurs plusieurs auteurs du numéro – constituent un élément nécessaire à une réflexion qui vise à cerner l'historicité des métiers du cinéma. En effet, ce travail d'exploration permet non seulement d'apprécier avec précision les transformations d'une profession, les enjeux d'une reconnaissance technique ou artistique, mais aussi d'appréhender l'écart entre, d'une part, la réalité des tâches effectuées par tel individu à tel poste et, d'autre part, les discours normatifs qui déclinent les savoir-faire et savoir-être liés à l'exercice d'un métier. Cet écart se révèle essentiel pour entrevoir la possible hétérogénéité d'un groupe professionnel et pour problématiser le compromis, chaque fois renouvelé, entre la singularité d'un projet de création cinématographique et la dimension industrialisée, normée des méthodes de fabrication. La place ainsi accordée par Jean-Pierre Berthomé à Hugues Laurent permet de mieux saisir ce que ce décorateur a apporté à la connaissance du métier de décorateur tel qu'il a pu être exercé au début du XX^e siècle, tout en nous rappelant la difficulté à généraliser au sujet de l'exercice d'un métier à partir d'une expérience et d'une mémoire singulières. Cette sur-présence de quelques pratiques particulières, rendues incontournables par l'absence d'autres témoignages, induit le risque de retomber dans une perspective auteuriste, seulement déplacée des catégories habituelles (metteurs en scène) vers d'autres métiers, moins connus et que l'on est donc d'autant plus enclin à panthéoniser⁴.

Territoire et frontières

On le voit : le territoire qui s'étend devant le chercheur désireux d'étudier l'histoire des professions est d'une imposante vastitude. C'est pourquoi des limites géographiques et chronologiques s'imposaient. Le choix de circonscrire nos études au cas français n'est pas seulement une question de disponibilité des sources. L'histoire juridique, socio-économique et politique du pays, et plus particulièrement du travail en France (histoire syndicale, des conditions de travail et d'embauche), dessine les contours d'un contexte singulier : les travaux de Charles Boriaud et Morgan Lefeuve l'illustrent avec précision. Pour autant, les représentations et discours sur le cinéma français et, partant, la manière dont il est possible d'envisager l'organisation de la production ne peuvent être compris si l'on extrait l'histoire de ces professions des rapports de force, fascination et rejet, qui lient le cinéma français au cinéma nord-américain et de la manière dont il interprète ce modèle.

En ce qui concerne les bornes chronologiques, il aurait pu sembler légitime de s'en tenir à une période limitée. Il y a néanmoins une logique à se saisir d'un gros bloc d'une cinquantaine d'années, en dépit, aussi, d'une tendance certaine de la nouvelle histoire du cinéma à travailler sur des micro-périodes. Pour autant, les contributeurs de ce volume ont pu choisir de traiter en priorité d'une période plus réduite, à l'échelle d'une sous-partie, voire de l'article entier : c'est le cas par exemple de Charles Boriaud. Du point de vue du numéro, le choix d'écarter ainsi les parenthèses temporelles constitue pour nous une manière d'affirmer que l'histoire des métiers du cinéma ne saurait être plaquée sur les rythmes qui, selon

4. Voir Mick Cormack, *Ideology and Cinematography, 1930-1939*, St. Martin's Press, New York, 1993, pp. 2-3.

les recherches récentes, scandent la chronologie du cinéma. Il est évident, par exemple, que l'opposition entre période « des attractions monstratives » et époque de « l'intégration narrative », ou entre « cinématographie-attraction » et « cinéma-institution », si elle peut avoir une pertinence lorsqu'on s'intéresse aux films, ne fonctionne pas dès lors qu'on étudie ceux qui font les films. Comme le montrent les études de ce numéro, les premiers temps du cinéma, du strict point de vue de l'organisation sociale de cette industrie, continuent en France au moins jusqu'au début des années 1920, voire l'arrivée du parlant. C'est en effet tardivement que l'apport des différentes professions à la création cinématographique commence à être reconnu : à la phase d'émergence d'une série de métiers techniques (*grosso modo* les quinze premières années du cinéma) succède une phase d'opacité durant laquelle le travail effectué reste finalement peu nommé, en dehors de quelques postes déjà définis par Georges Méliès en 1907 et Émile Kress dans ces conférences de 1912-1913⁵, et dont la réalité des tâches demeure imprécise et imprécisée. Suit enfin une autre période où, bien qu'identifiées, ces métiers ne sont encore guère structurés et peinent à intégrer un processus de professionnalisation propre au monde cinématographique : pas ou peu de formations, d'organisations syndicales, etc. Certains métiers, pourtant, agissent activement en ce sens : c'est le cas des opérateurs de projection (étudiés en France par Jean-Jacques Meusy⁶), qui réclament ardemment la mise en place d'un brevet professionnel. Ils y voient la garantie d'une compétence indispensable pour la bonne sécurité de la salle, en même temps que la possibilité de contrôler l'accès à la profession. Mais, au final et en dehors du cas des opérateurs de projection, autrement plus puissants et nombreux que bon nombre de groupes professionnels impliqués dans la production, seules les professions « héritières » et ayant conservé d'étroits liens avec une corporation préexistante tels les écrivains, les journalistes ou les compositeurs bénéficient de cadres organisationnels et de moyens de pression. Les industriels, grands éditeurs et exploitants ont su, eux, très tôt se grouper (au sein, par exemple, de la « Chambre syndicale de la Cinématographie et des industries qui s'y rattachent » ou du « Syndicat des directeurs de cinématographes ») pour résoudre ensemble les problèmes qui se posent au sein de cette industrie. Concernant la majorité des autres métiers, génériques, presse corporative et annuaires professionnels fournissent certes une liste (restreinte) de noms, mais ces noms restent souvent sans corps, sans histoire, et la règle de

5. Georges Méliès, « Les Vues cinématographiques : causerie par Geo. Méliès », *Annuaire général et international de la photographie*, Paris, Plon, 1907, pp. 362-369 ; reproduit dans André Gaudreault, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008, pp. 195-222 ; Émile Kress signe à partir de 1912 une série de conférences thématiques consacrées à l'art cinématographique. Organisées par le Syndicat des auteurs et gens de lettres, ces conférences ont donné lieu à des publications allant de 15 à 80 pages chez l'éditeur Charles-Mendel. On peut lire notamment « La prise de vues cinématographiques : la décoration, le costume et le maquillage » (1912) ; « Le geste et l'attitude : l'art mimique au cinématographe » (1913) ou « Comment on installe et administre un cinéma » (1913). C'est probablement dans ces mêmes années que Kress publie, chez le même éditeur, son *Catéchisme de l'opérateur du cinéma* (Paris, Charles-Mendel, s.d.).

6. Voir Jean-Jacques Meusy, « Palaces et bouis-bouis, état de l'exploitation parisienne à la veille de la Première Guerre mondiale », 1895, hors-série « L'année 1913 en France », octobre 1993, pp. 66-99 ; *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, CNRS, 2002 (1^{re} éd. 1995) ; « Lorsque le Cinématographe est devenu une industrie culturelle : le grand boom des années 1905 à 1908 en France », dans Jacques Marseille et Patrick Eveno (dir.), *Histoire des industries culturelles en France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, ADHE, 2002, pp. 343-366. Voir également sur l'histoire des premiers syndicats d'opérateurs, projection et prise de vues réunis, Priska Morrissey, *op. cit.*, pp. 195-225.

l'anonymat d'un grand nombre de travailleurs, des studios ou des usines, continue de s'imposer. Il faudra attendre le premier conflit mondial pour voir apparaître dans les colonnes de la presse professionnelle le nom d'un grand nombre de travailleurs, morts ou blessés au combat : la guerre favorise une nouvelle répartition des honneurs et les industriels ne manquent pas de souligner ainsi les efforts de guerre effectués par la corporation cinématographique. Le choix de poursuivre au-delà du passage au parlant est donc logique en ce qu'il permet d'aller jusqu'au moment de disparition de l'anonymat, et constitue aussi une manière d'affirmer notre conviction que la naissance des « métiers du cinéma » ne s'arrête évidemment pas avec le passage au sonore. Il suffira d'évoquer l'histoire des mixeurs, des *sound-designers* ou encore l'évolution des métiers de la post-production pour s'en convaincre.

L'anonymat qui présida si longtemps aux destinées des techniciens rend aujourd'hui très difficile le travail des chercheurs. On comprend mieux, d'ailleurs, à la lecture des travaux réunis dans ce volume, le faible nombre de recherches sur ce sujet, en France : la nécessité d'inventer des sources, l'obligation de recouper une multitude de témoignages secondaires pour espérer débusquer une information exacte, expliquent sans doute en partie que ce champ ait engendré si peu d'études. Il s'agit en effet indéniablement d'un type de recherches qui devient plus facile, ou du moins faisable, lorsque l'on possède déjà une vaste connaissance autour du sujet et de la période, et qu'on sait donc à peu près où aller chercher : les études présentes d'Alain Carou, de Martin Barnier et de Jean-Pierre Berthomé le prouvent puisqu'elles sont l'occasion pour chacun d'un retour sur des thèmes de prédilection, qui se nourrit de connaissances acquises antérieurement sur des sujets connexes.

Cette difficulté à trouver des sources, qui vaut pour presque tous les textes de notre numéro, nécessite que nous nous arrêtons un peu, en préambule, sur le peu de visibilité publique qu'ont eu pendant longtemps les métiers du cinéma en France. Ils demeurent en effet dans le plus total anonymat durant les quinze premières années du cinéma, en toute logique : le cinéma français se pense alors avant tout comme une industrie⁷, à l'égale des autres industries dans lesquelles il ne viendrait à l'esprit de personne de nommer les différents exécutants. C'est l'époque de la prééminence de la marque et l'éditeur incarne par conséquent la seule signature possible. Cette situation commence à changer avec les premières productions de films d'art et du Film d'Art⁸, notamment parce que les affiches désignent ponctuellement un décorateur, un costumier. Mais celui-ci n'est signalé le plus souvent que lorsque son nom est censé apporter une valeur ajoutée à la production, et en particulier lorsqu'il fonctionne comme une caution artistique. Ainsi se met en place une sorte de tension dialectique entre caractère industriel et artisticté du cinéma qui explique en partie cette obscurité des métiers pendant une bonne trentaine d'années. La mise en avant du / des techniciens est perçue généralement comme risquant de renvoyer le cinéma à la sphère industrielle (ou à tout le moins à une pratique collective éloignée de ce que sont les arts institués), à une époque où les débats s'enflamment autour de la reconnaissance du cinéma comme

7. Sur cette question précise, voir Laurent Le Forestier « From Craft to Industry: Series and Serial Production Discourses and Practices in France » dans André Gaudreault, Nicolas Dulac, et Santiago Hidalgo (dir.), *A Companion to Early Cinema*, John Wiley & Sons, 2012 (à paraître).

8. Voir 1895, n° 56, « Le Film d'Art et les films d'art en Europe, 1908-1911 », dirigé par Alain Carou et Béatrice de Pastre, décembre 2008.

art. Dès lors, les noms qui apparaissent (d'abord les metteurs en scène et les auteurs, évidemment, parce que gages d'artisticité, puis quelques techniciens) ont pour fonction de contribuer à rabattre le cinéma du côté de l'art : ainsi, lorsqu'Abel Gance insiste pour créditer son chef opérateur et sa monteuse au générique, dès la fin des années 1910, il le fait plus ou moins au nom d'une conception du cinéma comme art visuel reposant principalement sur le montage.

Le passage au parlant paraît constituer sur ce point une époque de transformations importantes, pour plusieurs raisons : l'arrivée de nouveaux métiers (voir évidemment l'article de Martin Barnier sur les ingénieurs du son) modifie les pratiques, même existantes (notamment le montage), si bien qu'il peut sembler nécessaire de répartir officiellement les rôles dans les génériques. De plus, il constitue en France un moment de ré-industrialisation, du moins en ce sens qu'il limite singulièrement les pratiques cinématographiques « marginales » (exemple souvent repris, à commencer par Bardèche et Brasillach, de l'impossibilité à tourner, dans le système industriel du parlant, des films comme *Nogent, eldorado du dimanche* ou *À propos de Nice*). Ce phénomène participe, chez certains, d'un début de repolarisation de la notion d'« industrialisation » qui acquiert dès lors une connotation positive : un bon film parlant, c'est aussi un film bien « usiné », pourrait-on dire, et la présence signalée de tel et tel technicien devient la preuve de cette « qualité »⁹. Ajoutons que ce passage au parlant se caractérise par une rencontre, voire un mélange, des pratiques de création cinématographique française et américaine (voir, dans ce volume, notamment les textes de Martin Barnier et de Morgan Lefeuve) et il n'est pas impossible que les techniciens français aient bénéficié ainsi de la reconnaissance qui entoure déjà leurs homologues américains. D'ailleurs, les États-Unis voient apparaître dès les années 1930 leurs premiers ouvrages consacrés aux métiers du cinéma, qui serviront de références explicites à des livres français édités ultérieurement : Bardèche et Brasillach, par exemple, évoquent *We Make Movies*, « l'excellent livre où Miss Nancy Naumburg a rassemblé vingt études de collaborateurs d'Hollywood »¹⁰, également cité dans sa traduction française par de nombreux commentateurs après-guerre, à commencer par Pierre Leprohon¹¹, tandis que Sadoul se réfère à « *la Technique du Film*, recueil collectif publié, en 1937, par seize artistes et spécialistes de Hollywood. Traduction française éditée par Payot en 1939 »¹². Et c'est peut-être aussi

9. Ce terme de « qualité », très présent dans les années 1930, renvoie le plus souvent à la qualité technique. L'usage va s'amplifier dans les années 1940 et 1950, tout en changeant quelque peu de signification. Voir à ce sujet les recherches en cours de Guillaume Vernet, pour sa thèse de doctorat (« Mode de production et style filmique du cinéma français des années 1950. Contribution à une histoire technologique du cinéma français et tentative d'approche de la "Qualité française" »), et notamment Laurent Le Forestier et Guillaume Vernet, « la "Qualité française" : contribution à l'archéologie d'un canon critique » dans Pietro Bianchi, Giulio Bursi, Simone Venturini (dir.), *The Film Canon*, Università degli Studi di Udine, 2011.

10. Maurice Bardèche et Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, Paris, éditions Robert Denoël, 1942. Il s'agit d'un ajout qui ne figure pas dans la première édition de 1935, puisque que le livre de Nancy Naumburg – plus précisément *We Make the Movies* – a été édité en 1937.

11. Pierre Leprohon, *les Mille et un métiers du cinéma*, Paris, Éditions Jacques Melot, 1947, notamment p. 27. L'édition française de l'ouvrage de Nancy Naumburg s'intitule *Silence ! on tourne* et a été publiée chez Payot en 1938, avec une préface et une traduction de Jean George Auriol.

12. Georges Sadoul, *le Cinéma, son art, sa technique, son économie*, Paris, la Bibliothèque française, 1948. L'ouvrage mentionné a été dirigé par Stephen Watts et la traduction française fut effectuée également par Jean George Auriol.

à la suite du modèle américain que les métiers du cinéma, en France, se structurent, se socialisent, en particulier avec la constitution de syndicats (voir les textes de Morgan Lefeuve et de Charles Boriaud). Les années 1930 constituent plus généralement, du point de vue de l'histoire du travail, une décennie centrale, d'abord en raison de la crise économique, puis en raison des acquis du Front populaire (c'est dans cette perspective que nous présentons quelques documents sous le titre « question de genre », consacrés au travail des femmes dans les années 1930). La mise en place des premières conventions collectives, dont on espère un jour une étude génétique, constitue une étape décisive dans l'histoire des définitions et représentations des métiers du cinéma. Aux côtés des discours de vulgarisation et des archives de production, cette liste très précise et détaillant le rôle de chacun propose un instantané officiel de l'ensemble des postes de l'équipe du tournage et des tâches qui incombent à l'un ou à l'autre.

Cette forme d'avènement à la visibilité des « métiers du cinéma » se parachève en quelque sorte au sortir de la guerre, au point que la question des professions occupe alors une place très importante dans les discours sur le cinéma (discours contre lequel se positionneront les jeunes critiques des *Cahiers du cinéma* dans les années 1950, non sans quelque mauvaise foi). Ces « métiers du cinéma » sont alors désignés et reconnus comme tels, en même temps qu'ils font l'objet d'une vision à la fois idéalisée, normative, très restrictive. Et c'est donc logiquement à cette époque que débute une forme d'historiographie des professions, dont ce volume prend lointainement la suite.

Comment comprendre cette importance à la fin des années 1940, qui justifie à elle seule le choix de notre périodisation ? Elle tient sans doute à la transformation majeure vécue alors par le cinéma français : sa mise en concurrence brutale avec le cinéma américain, après cinq années durant lesquelles il ne fut confronté, pour l'essentiel, qu'au cinéma allemand. La signature des accords Blum-Byrnes et de l'arrangement qui concerne le cinéma en mai 1946 déclenche une inquiétude générale¹³, dont les premiers signes sont apparus avec la Libération. Se met alors en place un discours qui tend à singulariser le cinéma français face à son concurrent américain. Dans cette perspective, tous ceux qui ont fait l'expérience du mode de production américain sont appelés à témoigner, comme le furent d'ailleurs, au sortir du premier conflit mondial, Jacques de Baroncelli, Henri Diamant-Berger, Henry Roussel, Germaine Dulac, Abel Gance, après leurs voyages outre-Atlantique. Ainsi Julien Duvivier, lors de son retour, dans une interview considérée sans doute comme tellement exemplaire qu'elle est reprise (sans citer la source) dans l'un des principaux livres français sur les métiers du cinéma :

C'est qu'à la parfaite organisation du travail américain correspond une conception du rôle du réalisateur qui n'est pas toujours en accord avec notre sens national d'un art plus individualisé, d'une création qui

13. Il paraît erroné d'affirmer, comme Jean-Pierre Jeancolas (« l'Arrangement : Blum-Byrnes à l'épreuve des faits, les relations (cinématographiques) franco-américaines de 1944 à 1948 », *1895*, n° 13, décembre 1992) et d'autres, que l'agitation autour de ces accords est une manœuvre des communistes mise en place après leur départ du gouvernement. Pour s'en convaincre, il suffit d'opérer un dépouillement massif de la presse et on se rendra compte qu'une revue fort peu politisée – et en tout cas pas du côté des communistes (France Roche est l'une des principales signatures) – comme *Cinévie* (voir par exemple le n° 122 du 27 janvier 1948) et une autre, clairement de l'autre bord, comme *Images du monde* (n° 157, 14 janvier 1948), témoignent, elles aussi, de leur inquiétude pour le cinéma français et reprennent à leur compte la demande de révision de l'arrangement.

participe toujours un peu de notre goût artisanal instinctif, de notre vieil esprit du travail personnel. En Amérique, en effet, même pour les hommes qui jouissent déjà d'une renommée certaine et qui ont fait la preuve de leur talent – un Victor Fleming ou un Jack Conway, par exemple, qui touchent 3, 4 ou 5 000 dollars par semaine – le travail de réalisation se réduit exactement à la mise en scène, c'est-à-dire à un travail technique d'exécution. Ils peuvent être d'excellents techniciens, sans être en rien des créateurs.¹⁴

Par ces mots, Duvivier ne fait pas que tisser un lien avec le cinéma français d'avant-guerre (celui qui concevait la création comme un « travail personnel »), il embraye sur le nouveau discours caractérisant le cinéma français d'après-guerre, jusque dans ses ambiguïtés. Car ce cinéma américain est tout à la fois un concurrent jugé inférieur sur le plan strict de l'art (à cause de son mode de production) et un modèle à atteindre sur le plan de l'efficacité (grâce à son mode de production). Certains textes consacrés aux métiers du cinéma français l'admettent assez clairement :

Les Américains, hommes d'affaires pratiques et raisonnés, ont compris depuis longtemps qu'un film exige une direction énergique et effective, et ont créé le poste de « producer », qui correspond sensiblement à celui de directeur de production. Ils sont arrivés à considérer celui-ci comme le véritable « chef de collaboration » puisqu'il réunit entre ses mains les divers artisans d'une production, qu'il s'agisse des acteurs, des techniciens ou du personnel subalterne.

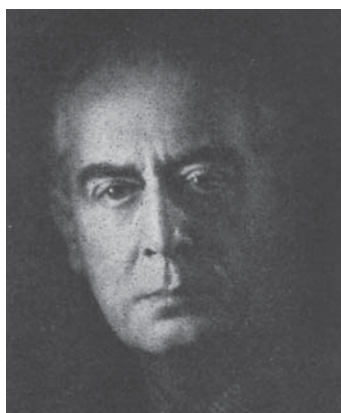
(...)

Nous avons en France, depuis très peu de temps, quelques « producers » ; mais, à mon humble avis, ils ne possèdent pas les moyens, la liberté d'action et aussi les connaissances de leurs confrères américains.¹⁵

La promotion des métiers du cinéma telle qu'elle s'opère après-guerre répond donc à un double impératif : montrer que le cinéma français a compris la leçon de la rationalisation américaine et suggérer que, nonobstant cette rationalisation, il maintient un niveau d'artisticité supérieur à son concurrent. Dès lors, on passe durant cette période à une survalorisation de chacun des métiers, alliant mise en avant d'un savoir-faire inégalé et inégalable, et revendication d'une dimension artistique dans chaque tâche. Certes, ce type de discours débute avant même la signature des accords Blum-Byrnes, pendant leur négociation. La galerie de portraits offerte par l'édition de 1946 du *Livre d'or du cinéma français* en fournit un exemple parfait, valorisant une poignée de collaborateurs et leur signature : le *Livre d'or* présente ainsi non seulement des textes de leur plume, un portrait photographié de chacun d'eux mais chaque texte se termine par la reproduction en fac-similé des signatures manuscrites de l'opérateur Matras, du décorateur Aguetand, du compositeur de musique Georges van Parys, du dialoguiste Marc-Gilbert Sauvajon, etc.

14. « Panique où Michel Simon a trouvé le rôle le plus cruel de sa carrière », *Cinévie*, 3^e année, n° 69, 21 janvier 1947, p. 13. Une version, plus complète, de cet entretien est reproduite dans Pierre Leprohon, *op. cit.*, p. 39.

15. Charles-Félix Tavano, « Le directeur de production » dans Denis Marion (dir.), *le Cinéma par ceux qui le font*, Paris, Arthème Fayard, 1949, p. 88. Dans le même volume, Louis Page envie la méthode de préparation des Américains, qui associe l'opérateur au travail très en amont du tournage (p. 212).



le scénariste: Simon Gantillon



l'adaptateur: Jean-Paul Le Chanois



le dialoguiste: Marc-Gilbert Sauvajon



le metteur en scène: Christan-Jaque



l'opérateur: Christian Matras



le décorateur: Lucien Aguettand



le compositeur de musique:
Georges Van Parys



le directeur de production:
Robert Florat



le producteur: Pierre Frogerais

Dans l'ordre « d'apparition », galerie de portraits des hommes incarnant les principaux postes de la production dans Marc Pascal (dir.), René Jeanne et Charles Ford (rédigé par), *le Livre d'or du cinéma français: 1946*, Paris, Agence d'information cinématographique, 1946.

Autre exemple, celui du créateur de costumes Annenkoff qui affirme en avril 1946, que « le décorateur et le costumier ne sauraient être simplement les exécutants du metteur en scène », allant même jusqu'à estimer que « le costumier (...) est une sorte de metteur en scène en second ». Dans le même temps, il explique la spécificité de sa fonction, « pas comparable à celle d'un costumier de théâtre »¹⁶. On retrouve ce même souci de singularisation lorsqu'il s'agit de définir le travail du comédien de cinéma. En effet, à la différence de ce qui se passait dans les années 1920 (période que décrit parfaitement Myriam Juan dans son article), il n'est plus question d'envisager une formation comparable à celle du comédien de théâtre :

La formation du comédien de théâtre est totalement différente de celle du comédien d'écran. Pour l'un, il s'agit d'obtenir la *multiplication* des sentiments, une extériorisation nécessaire à la scène. L'autre, au contraire, doit rechercher la *soustraction* des effets, car la caméra enregistre tout et, sur l'écran, le moindre geste prend des proportions démesurées.¹⁷

Cependant le phénomène s'amplifie après la signature de l'arrangement Blum-Byrnes. On voit alors *Cinévie* lancer une série de témoignages sur les métiers du cinéma (par exemple « Les souvenirs de Charlotte Pecqueux », script-girl, en plusieurs livraisons, à partir du n° 68 du 14 janvier 1947, puis trois maquilleurs à partir du n° 83, du 29 avril 1947, qui bénéficient tous de la quatrième de couverture en couleurs), à laquelle s'ajoute une succession de brèves vignettes intitulée, là encore de manière très révélatrice, « Entrée des artistes » (« Le régisseur » dans le n° 69 du 21 janvier 1947, « Le chef électricien » dans le n° 71 du 4 février 1947, etc.). À une époque où l'on croit à une différenciation globale entre le cinéma américain, plutôt portée sur la fantaisie, et le cinéma européen, plutôt réaliste, ces ensembles d'entretiens permettent d'affiner peu à peu l'entremêlement entre savoir-faire et artisticté, autour de la notion de « vérité » :

L'observation (...) seule peut donner cette chose qui doit être la préoccupation constante du maquilleur : la vérité. Cette vérité que cherche toujours le spectateur, parce que la vérité, c'est la vie et que c'est cette vie qu'il exige des personnages de fiction qu'on lui met sous les yeux.¹⁸

Il convient ici de rappeler, autour de 1947-1948, un autre contexte, moins visible mais qui a probablement joué son rôle dans ces discours : il s'agit de la genèse de la loi sur le droit d'auteur qui ne verra le jour qu'une dizaine d'années plus tard. La constitution de cette « loi de consensus »¹⁹ repose sur

16. « Les colères d'Annenkoff, "costumier-portraitiste" », *Cinévue*, n° 1, 26 avril 1946, pp. 7 et 23 (pour cette citation et les suivantes). On remarquera que le titre même de cet article non signé tend à la fois à louer et à singulariser le travail de costumier d'Annenkoff.

17. Jean Néry (citant René Simon, fondateur du Cours Simon), « Une étoile va naître. Cent fois sur le métier... », *France Illustration*, n° 51, 21 septembre 1946, p. 277.

18. « Trois maquilleurs disent la vérité... sans fards : le maquillage ? À la fois peinture et caricature », *Cinévie*, 3^e année, n° 83, 29 avril 1947, p. 12. Là encore, le titre est éloquent.

19. Voir à ce propos Anne Latournerie, « La loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique : sacre de l'auteur ou organisation des professions ? », mémoire de DEA d'histoire du XX^e siècle, IEP, Paris, 1999.

la consultation de l'ensemble des professionnels, invités dans cette seconde moitié des années 1940 à prendre position et certains (les opérateurs par exemple) doivent alors décider si, oui ou non, ils intègrent la liste restreinte des coauteurs de l'œuvre cinématographique. Nous ne savons pas s'il existe des archives relatant les débats et prises de position des membres des groupes professionnels concernés et il est probable que tous les métiers ne furent pas amenés à statuer sur cette question qui impliquait autant des considérations socioculturelles qu'économiques (statut de salarié).

Enfin, l'Institut des Hautes Études Cinématographiques, qui entend former à quelques-uns des principaux métiers du cinéma, incarne parfaitement ce changement important dans le discours sur les professions du cinéma français. Auparavant, ce type de formations était assuré seulement par quelques écoles privées, plus ou moins reconnues (voir l'article de Myriam Juan qui évoquent les « écoles » d'acteurs), des associations d'enseignement technique (telle l'Association philomatique) et surtout l'École technique de photographie et de cinématographie, fondée au milieu des années 1920 pour former des opérateurs de prise de vues (avec laquelle l'IDHEC entre en concurrence directe), ou encore par l'enseignement à distance : voir par exemple cette école universelle du cinéma par correspondance, dont il est question dans le document intitulé « Leçon de cinéma par Robert Jules-Garnier », qui se propose déjà de former à « l'ensemble » des métiers du cinéma.

Après-guerre, au sein de l'IDHEC et jusque dans les colonnes de sa revue, on accentue le souci de rationalisation, en montrant par exemple comment se répartit avec méthode et rigueur le travail sur un plateau²⁰. Il faut dire que l'Institut s'est fixé justement comme but de « professionnaliser » le cinéma français et tout le monde convient de cette nécessité, dans ce contexte si particulier :

Il y a presque autant de façons de faire un dépouillement qu'il y a d'assistants. Cependant, grâce à l'existence de l'Institut des Hautes Études, on peut espérer arriver à rationaliser, codifier et normaliser ce travail important.²¹

En toute logique, les propos des professionnels témoignent pour la plupart d'une volonté de normaliser, effectivement, leurs pratiques, en érigeant des règles intangibles : « La script *doit* avoir noté ou conservé en mémoire chaque mouvement »²² ; « Le but d'un *bon montage* est de donner une impression de continuité avec des plans tournés séparément dans des conditions différentes (...) »²³ ; « Si le rythme est question de talent, le montage proprement dit obéit à certaines règles essentielles, dont la première est qu'une même séquence doit respecter la chronologie »²⁴ ; etc. Au risque de donner une vision asséchée, mécanisée (on ne dit pas « américanisée » mais on le pense visiblement très fort) des métiers et de la création cinématographique. Inévitablement, ce risque se trouve imputé à l'IDHEC, comme en témoigne ces quelques lignes très ironiques :

20. Voir Georges Damas, « Pour voir et juger un film. III. La réalisation », *Bulletin de l'IDHEC*, n° 5, octobre 1946, p. 4.

21. Claude Andren, « L'assistant », dans Denis Marion (dir.), *op. cit.*, p. 135. Louis Page (déjà cité) réclame lui aussi une « préparation sérieuse, rationnelle », susceptible d'améliorer le travail de l'opérateur (même ouvrage, p. 214).

22. Jeanne Witta, « La script girl », *ibid.*, p. 149 (c'est nous qui soulignons).

23. Jean Feyte, « Le Montage », *ibid.*, p. 249 (c'est nous qui soulignons).

24. Georges Sadoul, *op. cit.*, p. 148.

Aujourd'hui, Dieu merci, la carrière des jeunes cinéastes ne s'ouvre plus sous le signe du hasard ! On ne pénètre plus dans un studio sans se trouver nanti d'une bonne douzaine de diplômes attestant qu'on a reçu de M. Marcel L'Herbier un enseignement qui assure une initiation complète à tous les secrets de la mise en scène en même temps qu'à tous les mystères de la dramaturgie. Une grammaire de M. Berthomieu, qu'il suffit d'apprendre par cœur, confère aux plus obtus une connaissance lumineuse, totale, instantanée des mêmes matières, si bien que de toute évidence la nouvelle génération de cinéastes ne connaîtra ni les errements, ni les erreurs, ni les pertes de temps, ni les découragements dont nous avons souffert, nous qui débutâmes à « l'école du Grand-Guignol » et qu'elle comptera dans ses rangs au moins dix Grémillon et vingt Prévert. Peut-être même – qui sait ? – un nouveau L'Herbier, un second Berthomieu...²⁵

C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre aussi l'importance montante de la notion de « qualité ». À cette époque, elle paraît moins recouvrir un savoir-faire technique qu'une capacité à transcender ce dernier pour accéder à l'art. La nuance est importante, puisque le cinéma souffre alors de la remise en cause de son statut d'art, trop ancré qu'il serait (selon certains) du côté d'une reproduction mécanique du réel. Ce phénomène participe d'ailleurs à cette remise en cause, en favorisant la reprise (dans ce contexte juridique déjà évoqué de préparation de la loi sur le droit d'auteur) de « la querelle "*Qui est l'auteur d'un film ?*" [de] celle du cinéma "*art d'un individu ou d'une équipe*" »²⁶ : si tout collaborateur est un artiste, le metteur en scène mérite-il d'être désigné artiste principal parmi les autres artistes ? La reconnaissance des métiers du cinéma a ainsi pour conséquence une certaine minoration du statut du metteur en scène, au point que chacun se trouve parfois placé sur le même plan :

En face de la concurrence redoutable des films étrangers, le film français ne pourra lutter et poursuivre sa carrière que s'il apparaît comme la somme véritable de toutes les qualités françaises. L'originalité et la valeur de nos techniciens, de nos écrivains, de nos artistes, de nos musiciens, sauront s'affirmer sur les écrans par des témoignages indiscutables.²⁷

Cette visibilité inédite des métiers du cinéma débouche donc sur une situation totalement nouvelle et instable. Celle-ci provoque des tensions inattendues qui, pour être réglées, appelle à une reconfiguration des discours sur le cinéma. De fait, les façons de parler du métier et des métiers du cinéma changent. À la métaphore de la construction d'une cathédrale pour illustrer la dimension collective du tournage (même si on la croise encore parfois, par exemple sous la plume de Leprohon) se substitue l'analogie avec le corps d'armée. On évoque dorénavant, à la place de l'équipe, « l'état-major d'un film »²⁸, ce qui a le mérite de ramener clairement chaque métier à sa fonction du moment : la guerre artistique et économique contre le cinéma américain. Cette modification du discours constitue un symptôme

25. Charles Spaak, « Le scénario », *ibid.*, p. 105.

26. Jean Grémillon, « Le cinéma ? Plus qu'un art... », *L'Écran français*, n° 110-111, 5-12 août 1947, p. 4.

27. Georges Huisman, « Le censeur », dans Denis Marion, *op. cit.*, p. 349.

28. « Centres futurs du cinéma français », *France Illustration*, *op. cit.*, p. 281. On la retrouve également dans le texte de Raoul Ploquin, « Le producteur », dans Denis Marion, *op. cit.*, p. 73.

exemplaire de la transformation que connaissent alors les professions du cinéma au niveau de leur reconnaissance. Incontestablement, sur le plan de l'organisation sociale du cinéma français, « nous entrons maintenant dans un autre âge »²⁹. S'achève donc une période pour l'histoire des métiers de cinéma, dont ce volume veut modestement esquisser l'histoire.

Ancrages historiographiques

Les années suivantes paraissent se caractériser par un certain reflux de l'intérêt pour les métiers du cinéma : la cinéphilie triomphante reconstruit le mythe du metteur en scène comme seul véritable auteur et renvoie ainsi la part créative des techniciens dans l'ombre. Cependant, cette cinéphilie produit aussi une longue, riche, et surtout systématique, série d'entretiens qui permettent en retour, sinon la valorisation de l'ensemble des travailleurs du film, tout au moins la réapparition des collaborateurs. Ces derniers sont d'abord cités par les metteurs en scène interviewés, puis, dans un second temps, les collaborateurs des « grands auteurs » bénéficient à leur tour d'entretiens, qui offrent, comme autant de cercles concentriques encadrant le geste créateur, une autre perspective sur la genèse des œuvres. Ainsi, lorsque Pialat déclare en 1973, avec provocation et après avoir minimisé l'apport du scénariste René Wheeler à l'intrigue de *la Maison des bois* (1971) : « Le cinéma est un art solitaire. Derrière chaque film, il y a un nom, un seul. Pourquoi voulez-vous que je collabore avec des techniciens que je méprise profondément dans l'ensemble, à l'exception de gens comme Almendros ou Raymond Adam qui s'intéressent à mon travail ? »³⁰, il n'en reste pas moins que les noms de collaborateurs sont cités et d'autant plus mis en valeur qu'ils sont présentés comme des exceptions. Il serait probablement fructueux d'étudier les modes d'apparition et de citation des collaborateurs dans les propos des metteurs en scène et acteurs des années 1960-1970 afin de percevoir si et comment ces mêmes hommes deviennent, à leur tour, objet d'attention. Pour autant, les entretiens restent généralement dépendants d'une perspective auteuriste qui vise à comprendre comment fonctionne une œuvre préjugée cohérente, mais ce n'est pas le moindre des paradoxes d'affirmer que la politique des auteurs a permis la ré-émergence de « grands » collaborateurs de création avec ce cercle élargi d'auteurs. La tendance se confirme dans les années 1970-1980 avec l'arrivée de nouveaux critiques, passionnés par ces questions, et qui proposent, notamment au sein des revues *Positif*, *Cinématographe* ou *CinémAction* des entretiens avec des décorateurs, scénaristes, compositeurs, chefs opérateurs, ingénieurs du son, chefs costumiers, etc.

Bénéficiant des nouvelles techniques d'enregistrement magnétique du son, les entretiens qui paraissent dans les revues spécialisées rejoignent clairement l'idée, revenue au goût du jour (avait-elle véritablement disparu ?) d'écrire une histoire orale du cinéma. En 1968 paraît *The Parade's Gone By* de Kevin Brownlow³¹. L'ouvrage vise à « recréer l'atmosphère et les grandes réalisations de cette époque [le

29. Pierre Leprohon, *op. cit.*, p. 25.

30. Maurice Pialat, « Trois rencontres avec Maurice Pialat », entretien avec Stéphane Lévy-Klein et Olivier Eyquem, *Positif*, n° 159, mai 1974, p. 7.

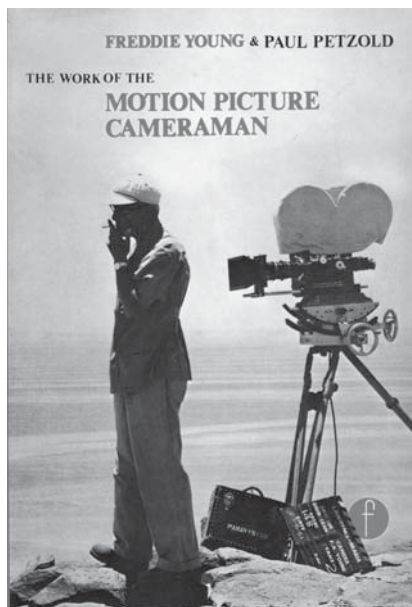
31. L'ouvrage a été heureusement traduit récemment en français : Kevin Brownlow, *la Parade est passée...*, traduit de l'anglais par Christine Leteux, Lyon / Arles, Institut Lumière / Actes Sud, 2011 (1^{re} éd. 1968).

cinéma muet] à travers les souvenirs de ceux qui l'avaient vécue et créée»³². L'attention portée par l'historien-documentariste-collectionneur-monteur à la formation des cascadeurs, par exemple, la mention des conditions de labeur des menuisiers anonymes, comme le souci de présenter les étapes du travail de l'opérateur marquent, à bien des égards, une étape-clé dans l'historiographie des métiers du cinéma. Au même moment, de l'autre côté de l'Atlantique, l'American Film Institute lance le « Louis B. Mayer Oral History Project », équivalent américain de l'ancienne Commission de Recherche Historique, à savoir une vaste collecte d'entretiens menés avec des gens du cinéma. Toujours aux États-Unis, en 1974, paraît *Hollywood Speaks: an Oral History* pour lequel Mike Steen rassemble les témoignages de plus d'une vingtaine de collaborateurs (monteur, producteur, metteur en scène, scripte, costumière, directeur de la photographie, chef décorateur, etc.). Ces histoires orales posent toutes la question, en creux, de l'équilibre entre le singulier et le collectif : s'agit-il de proposer le portrait d'un métier à travers une voix (et, dans ce cas, sur quels critères choisir cette unique voix : la représentativité, la carrière exemplaire, le fait d'être en vie, celui de savoir manier la langue ?) ou bien, comme a pu le faire Brownlow pour certains métiers, multiplier les points de vues et les parcours, croiser les discours de la presse et les entretiens afin de faire émerger une vision du métier ? C'est probablement dans les mises en série, effectuées et synthétisées par Kevin Brownlow, mais également dans les dictionnaires et filmographies thématiques, qu'on trouvera le point de départ d'une perspective historique des « grands » collaborateurs. L'établissement progressif et la diffusion des filmographies devraient faire l'objet d'une étude à part entière³³ ; elles témoignent, comme les modalités d'apparition au générique (début ou fin, carton seul ou non, taille des lettres, définition, etc.), d'une étape dans la prise de conscience que ces professionnels sont liés à une *carrière*, sinon à une œuvre. Les années 1970-1980 marquent l'essor de ces filmographies et dictionnaires, d'abord au sein des revues mais publiés aussi, bientôt, dans des ouvrages entièrement consacrés à « l'art » de tel ou tel collaborateur.

Les collaborateurs participent plus activement à cette nouvelle représentation historique du métier dont la colonne vertébrale serait structurée autour de l'histoire des techniques, comme celle des « grands » films et individus. On peut distinguer, pour le cas des opérateurs, ce qui relève de l'autobiographie, d'une histoire des « grandes personnalités » appartenant à une profession établie et reconnue – le récit s'insère alors dans le cadre préétabli d'une histoire de l'art cinématographique déjà écrite – et, enfin, ce qui relève d'une présentation normative ou d'une tentative de théorisation des pratiques techniques et artistiques liées à l'exercice d'un métier. Témoin de cette dernière catégorie, la luxueuse publication d'Henri Alekan, *Des lumières et des ombres* (1991). Côté biographies, des mémoires de Billy Bitzer (1973) à celles de Freddie Young et d'Henri Alekan (1999), en passant par celles de Nestor Almendros (1980) et d'Alain Douarinou (1989), les (chefs) opérateurs offrent alors un regard subjectif sur leur vocation, leur trajectoire professionnelle, les rencontres importantes qui jalonnent leur filmographie.

32. *Ibid.*, p. 11.

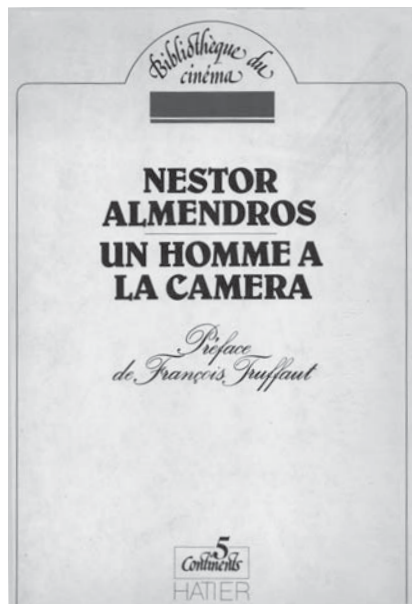
33. Voir au sujet des premières filmographies d'opérateurs de prise de vues Priska Morrissey, « The High-Stakes History of the French Camera Operators' Union before the First World War » dans Marta Braun, Charlie Keil, Rob King, Paul Moore et Louis Pelletier (dir.), *Beyond the Screen: Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*, Londres, John Libbey, 2012, pp. 223-229 (à paraître).



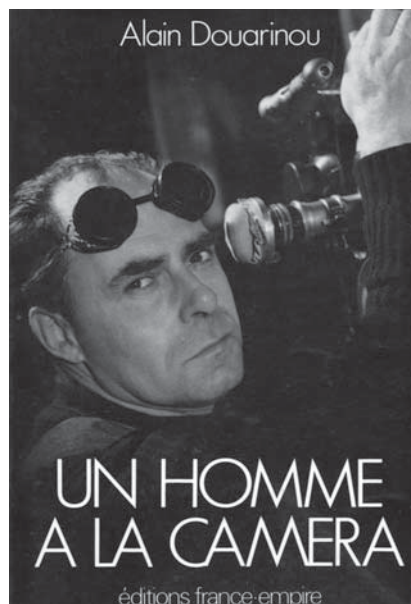
1972



1973



1980



1989

C'est aussi, pour ces directeurs de la photographie, l'occasion de contribuer à transmettre, historiciser et théoriser un art et un métier qu'ils sont, par ailleurs, bien souvent amenés à enseigner au sein des écoles. Citons, pour le cas des opérateurs, l'ouvrage de Marc Salomon (chef opérateur), *Sculpteurs de lumière: les directeurs de la photographie* paru en 2000 à l'occasion d'une exposition de photographies au sein des locaux de la Bifi et les publications de l'AIC, association italienne des chefs opérateurs ou de l'association européenne Imago³⁴. Biographies ou « histoire de l'art du métier » participent d'une même prise de conscience de l'historicité de leur propre métier, de l'importance de se doter d'un passé comme du désir d'en sauvegarder la mémoire.

Rendues possibles par cette nouvelle visibilité, ces publications s'affichent néanmoins paradoxalement (en apparence tout au moins) comme des moyens de pallier des silences : il en est ainsi de Jacques et Max Douy qui souhaitent rendre compte d'un « travail d'équipe mal connu, trop négligé par les historiens du cinéma et par les journalistes spécialisés »³⁵. Ce qui définit l'ensemble de ces publications, c'est la tension qui y préside entre les définitions génériques et normatives du métier mais déjà nourries d'une certaine conception du métier comme du cinéma (il suffit pour s'en convaincre de comparer les définitions proposées par Alekan et Almendros du métier de chef opérateur) et l'expérience singulière de tel ou tel individu.

Ces efforts de publication, qui sont loin de concerner l'ensemble des travailleurs de l'industrie cinématographique, s'expliquent, entre autres, par l'entrée du cinéma à l'université, sa « mise en Sorbonne » ayant progressivement légitimé l'art et surtout l'industrie cinématographiques comme objet d'étude. Par ailleurs, le développement des formations aux divers métiers du cinéma, publiques (IDHEC-Fémis, ETPC-Louis Lumière, BTS, etc.) ou privées, ont favorisé la publication d'écrits visant à présenter un panorama des métiers du cinéma. Dès lors, les métiers du cinéma sont assez logiquement envisagés essentiellement au présent, sur le mode du discours professionnel ou professionnalisant³⁶.

Héritages : la sociologie du travail artistique, l'histoire économique et sociale, et les Gender Studies

En dehors de cet ancrage dans une histoire orale, parfois biographique, qui a véritablement permis le renouvellement de l'intérêt pour les métiers du cinéma, la collecte d'informations inestimables et, parallèlement ou un peu plus tard, l'écriture d'une histoire de l'art du décor, de la lumière

34. AIC, *I Cineoperatori: la storia della cinematografia italiana dal 1895 al 1940 raccontata dagli autori della fotografia*, Rome, AIC-IMAGO, Rome, 1999 ; AIC, *I Cineoperatori: la storia della cinematografia italiana dal 1941 al 2000 raccontata dagli autori della fotografia*, vol. 2, Rome, AIC-IMAGO, 2000 ; Imago, *Making Pictures: A Century of European Cinematography*, Londres, Aurum, 2003.

35. Max et Jacques Douy, *Décor de cinéma: un siècle de studios français*, Paris, éd. du Collectionneur, 2003 (1^{re} éd. 1993), p. 5.

36. Voir par exemple Michel Chion, *le Cinéma et ses métiers*, Paris, Bordas, 1990, ou le numéro dirigé par René Prédal, « les Métiers du cinéma, de la télévision et de l'audiovisuel », *CinémAction*, hors-série, 1990, qui affiche clairement dès l'introduction sa « perspective d'orientation » et s'inscrit dans la continuité d'un précédent numéro consacré à l'enseignement du cinéma.

ou des costumes, l'histoire des métiers du cinéma est l'héritière directe d'au moins trois autres courants historiographiques.

Le premier concerne la sociologie du travail artistique. En France, la première moitié des années 1980, avec les travaux de Raymonde Moulin, le numéro spécial de *Sociologie du travail* (n° 4, 1983) consacré aux « professions artistiques » et le défi lancé par Eliot Freidson traduit en français en 1986 dans la *Revue française de sociologie*³⁷, semble constituer le moment d'émergence d'une série d'études qui se poursuivent encore aujourd'hui et dans lesquelles s'illustrent, entre autres, Nathalie Heinich sur l'apparition de l'artiste, Pierre-Michel Menger sur les comédiens ou l'intermittence, ou Florent Champy à propos des architectes. Ces auteurs ont problématisé des questions essentielles portant, par exemple, sur les formations artistiques, les cultures de métier, la sociologie de la reconnaissance ou de l'admiration, les modalités d'embauche et notamment l'intermittence, etc., et ce sont toutes ces questions que doivent se réapproprier les historiens. Les frontières entre la sociologie et l'histoire se révèlent d'ailleurs fort poreuses, et de nombreux écrits se trouvent à la croisée de ces perspectives; l'analyse des bibliographies en témoigne. Dans le domaine qui nous occupe, on peut citer les travaux de Camille Gaudy qui propose une plongée socio-anthropologique et genrée, au sein d'un tournage actuel³⁸, l'analyse de Dominique Pasquier consacrée aux *Scénaristes et la télévision: approche sociologique* (Nathan/INA, 1995) et celle, à la croisée de plusieurs disciplines, d'Emmanuel Grimaud, *Bollywood Film Studio ou comment les films se font à Bombay* (CNRS 2003). Enfin, citons l'ouvrage récent de Kristian Feigelson, *la Fabrique filmique: métiers et professions*, paru chez Armand Colin (2011). L'auteur vise à rendre compte des grandes questions que posent les sociologues aux professions, de la spécificité du milieu cinématographique, et présente tout particulièrement le métier de directeur de production.

Les deux autres héritages que nous souhaitons mettre ici en valeur pour comprendre d'où vient cette histoire des métiers sont, d'une part, celui d'une histoire économique et sociale du cinéma, renouvelée au tournant des années 1970-1980 et, d'autre part, l'histoire genrée du cinéma. De la première, on retiendra que c'est dans ce creuset que se sont formées les premières réflexions historiennes sur l'organisation des modes de production et la division du travail, à partir des travaux désormais classiques de Bordwell, Staiger et Thompson sur le cinéma hollywoodien³⁹ et de Charles Musser⁴⁰. C'est bien dans la continuité de ces premières interrogations de type systémique et/ou interactionnistes, de ces études qui cherchent à saisir le mode de production, les phénomènes d'industrialisation, que s'inscrit cette his-

37. Eliot Freidson, « les Professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, 1986, vol. xxvii, n° 3, pp. 431-443.

38. Camille Gaudy, « "Être une femme" sur un plateau de tournage », *Ethnologie française*, 2008, t. xxxviii, n° 1, pp. 107-117.

39. Voir notamment Janet Staiger, « The Hollywood Mode of Production to 1930 » dans David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Styles and Mode of Production to 1960*, Londres, Routledge, 1994 (1re éd. 1985), pp. 85-153.

40. Voir Charles Musser, « Le cinéma américain des premiers temps et ses modèles de production », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 46, avril-juin 1995, pp. 45-63; Charles Musser, « Pre-Classical American Cinema: Its Changing Modes of Film Production », dans Richard Abel (dir.), *Silent Film*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1996, pp. 85-108.

toire des métiers du cinéma, telle qu'elle commence à se développer. D'ailleurs, en dehors des grandes figures de collaborateurs, les producteurs ont la part belle dans cette histoire comme en témoigne la parution en 2011 des actes du colloque *les Producteurs : enjeux créatifs, enjeux financiers*, collectif publié sous la codirection de Laurent Creton, Yannick Dehée, Sébastien Layerle et Caroline Moine (Nouveau Monde éd.).

Enfin, les études historiques consacrées aux métiers du cinéma doivent aussi beaucoup aux nouvelles approches qui ont émergé dans l'aire des « Cultural Studies », et en premier lieu aux recherches sur le genre et les minorités ethniques. On ne s'étonnera guère de trouver dans ce corpus des études traitant de la question professionnelle : l'activité féminine fut parmi les premiers sujets abordés dans le cadre des études genrées. L'histoire du travail était à réécrire et les historien-nes se sont emparées de ces questions en ajoutant le genre comme critère signifiant supplémentaire. C'est donc de ce côté qu'on trouvera les premières études systématiques sur les femmes scénaristes, femmes réalisatrices ou, dans le domaine anglo-saxon notamment, sur les metteurs en scène afro-américains, par exemple. Emprunter ces nouvelles entrées, c'est s'autoriser à déplacer son regard vers le collectif, tout en apprenant à redonner à certains individus ayant joué un rôle important, au sein du groupe, un statut qu'ils n'auraient jamais acquis dans d'autres histoires. À la suite de Geneviève Sellier et Noël Burch⁴¹, on trouve ainsi en France les travaux de Françoise Audé⁴², de Carrie Tarr et Brigitte Rollet⁴³ et la thèse récemment soutenue d'Hélène Fleckinger⁴⁴.

Ces héritages, et d'autres encore, expliquent le renouvellement historiographique actuel. Nous avons cité, pour la seule année 2011, la parution de l'ouvrage de Feigelson, du collectif consacré aux producteurs, la soutenance de thèse d'Hélène Fleckinger, la traduction en français de la somme de Kevin Brownlow. Ajoutons la tenue de séminaires, tel celui de Kira Kitsopanidou et Sébastien Layerle, consacré à cette question de l'histoire des métiers et des techniques du cinéma (Université Paris 3), de conférences organisées par le Conservatoire des techniques cinématographiques à la Cinéma-thèque française qui met en valeur l'histoire des techniques mais aussi celle des techniciens, praticiens et industriels. On le voit : les chantiers sont déjà ouverts et commencent donc à être investis. Avec ce numéro, *1895 revue d'histoire du cinéma* apporte ainsi sa contribution à un champ en pleine expansion.

41. Pour une vision synthétique de ces questions, voir Noël Burch et Geneviève Sellier, *le Cinéma au prisme des rapports des sexes*, Paris, Vrin, 2009.

42. Voir Françoise Audé, *Ciné-modèles, cinéma d'elles : situation des femmes dans le cinéma français 1956-1979*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1981 et *Cinéma d'elles 1981-2001 : situation des cinéastes femmes dans le cinéma français*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2002.

43. Voir Carrie Tarr et Brigitte Rollet, *Cinema and the Second Sex: Women's Filmmaking in France in the 1980's and 1990's*, New York/Londres, Continuum, 2001.

44. Hélène Fleckinger, « Cinéma et vidéo saisis par le féminisme (France, 1968-1981) », thèse de doctorat en études cinématographiques, sous la direction de Nicole Brenez, Université Paris 3, 2011. Voir en particulier la partie III dans laquelle l'auteure revient sur les ambitions professionnelles des femmes vidéastes et cinéastes.

Présentation du DVD

Nous sommes heureux de vous offrir, avec l'aide des Archives Françaises du Film et le soutien de l'Université Rennes 2, à travers son programme ANR FILCREA, un DVD comprenant sept films très rares. Choisis pour faire écho aux articles du numéro, ces productions proposent, sous la forme du documentaire et de la fiction, quelques récits, discours et images des « coulisses de l'écran », des usines de Pathé-Vincennes aux écoles pour artistes en passant par l'évocation d'un tournage et des vues d'ateliers.